

Promenade doorheen de schemerzone

Een wandelroute langs symfonieën en concerto's
van Mozart, Monn, Bach en Beck

De achttiende-eeuwers velden bijwijlen harde oordelen over de muziek van hun tijd. Toen Johann Sebastian Bach in 1750 stierf, werd dit in Leipzig nauwelijks opgemerkt, laat staan dat zijn heengaan in Europa voor enige deining zorgde. Van de Duitse muziek werd vaak beweerd dat ze weinig hoogstaande composities voortbracht. Dit hardnekkige gerucht sproot voort uit een pro-Italiaanse houding die zich van het toenmalige muzieklandschap heer en meester maakte. In deze context werd de inheemse muziek uit Duitsland (*musica tedesca*) als leuk, maar boertig en platvloers beschouwd. Op deze visie kwam een krachtige repliek in de vorm van boeiende instrumentale muziek, die de hegemonie naar het Duitse taalgebied deden verschuiven. Vier stalen bieden zich hiervoor als bewijsmateriaal aan.

W.A. Mozart 'Sinfonia in F' (Milaan, 1771)

Eén ding is zeker: de componist van de tweede helft van de achttiende eeuw diende rekening te houden met de erfenis van de Barok en deze was in wezen Italiaans. Zowel de belangrijkste instrumentale (*sinfonia* en *concerto*) als vocale genres (*opera* en *oratorium*) kwamen voort uit de Italiaanse schoot.

Plichtsgetrouw noteerde Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) daarom bovenaan zijn symfonie in fa groot de term 'Sinfonia'. Vader Leopold vervolledigde dit met de woorden "del Sig[no]re Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Milano 2 di Novemb. 1771." Mozarts Milanese *sinfonia* vertoont een typisch Italiaanse planning. Oorspronkelijk was het werk driedelig. Een pittig en beknopt *Allegro* in verkorte hoofdvorm werd opgevolgd door een tweeledig *Andante* in *cantabile*-stijl en een dansant *Molto Allegro* in een rondostructuur met een aanstekelijk refrein. Het concept kende zijn wortels in de Italiaanse *opera-ouverture*, die zich stap voor stap een plaats in de concertprogramma's veroverde. Zo was Mozarts symfonie in fa groot voor een concert bestemd dat op 21 of 22 november 1771 doorging. Dit bewijzen de herhalingstekens in de partituur die van het werk een substantieel programma-onderdeel maken met een duur van ongeveer een kwartier.

Of de vierde beweging, het Menuet met Trio, reeds in de eerste versie van de symfonie aanwezig was, of het om een later toevoegsel gaat, is niet geweten. Het 'Weense' menuet was de Italianen weliswaar bekend, maar maakte geen deel uit van de

traditionele sinfonia. Omdat het menuet door Leopold in Mozarts manuscript werd gekopieerd, rezen vele twijfels over de authenticiteit van het fragment. Mogelijk kwam het eerder als onafhankelijke balzaaldans tot stand en werd het nadien in de symfonie geschoven.

Sowieso primeert de Italiaanse zijde in dit jeugdwerk. Zo vervullen de blazers een minimale rol. De houtblazers doubleren hoofdzakelijk de viool- en baspartijen en zwijgen zelfs in het Andante, terwijl de hoorns met hun 'signalen' af en toe wat kleur toevoegen aan het geheel.

Mozarts symfonie is een mooi voorbeeld van de manier waarop de Germaanse muziek zich een eigen identiteit verwierf. Daartoe accumuleerden de Duitse componisten muzikale kennis uit verschillende gebieden. Zowat elke figuur met naam ondernam met dit doel een reis naar het Italiaanse schiereiland. Händel vertrok omstreeks 1706, Hasse in 1722, Johann Christian Bach in 1756 en Mozart in 1769. Allen gingen er in de leer bij de grote maestri om zich bij te scholen, in sommige gevallen zelfs te 'herscholen'. Het menuet in Mozarts sinfonia toont echter aan dat de Duitsers op instrumentaal vlak een eigen bagage opbouwden, die ze uit de symfonische muziekcentra exporteerden. Drie 'exportsteden' speelden hierbij een voortrekkersrol: Wenen, Berlijn en Mannheim.

M.G. Monn 'Concerto voor violoncello en orkest in g' (Wenen, 1747)

Johann Georg Mann, alias Matthias Georg Monn (1717-1750), werd in Wenen geboren en was vooral actief in religieuze middens, waardoor hij veelvuldig met de laatbarokke traditie in contact kwam. Dit blijkt niet alleen uit de fuga's van zijn missen, maar ook uit de contrapuntische inslag van zijn instrumentale composities. Dit is zeker het geval voor Monns celloconcerto in sol klein, waarvan de omkaderende bewegingen (Allegro en Allegro non tanto) talrijke imitatieve passages bevatten. Daarnaast valt in deze delen ook het gebruik van de ritornellovorm op: orkestrale tutti wisselen met solo's af en moduleren van toonaard naar toonaard. De thematische grondstoffen worden zodoende voortdurend uitgewerkt met een 'perpetuum mobile'-karakter als resultaat. Een sonatevorm met twee themagroepen in contrasterende tonaliteiten ontbreekt volledig. Dit neemt niet weg dat Monn met de harmonie interessante effecten wist te bereiken. In het Allegro bevinden zich ongewone chromatische passages die bij Arnold Schönberg in goede aarde vielen. De aanvoerder van de 'Tweede Weense School' schreef de continuopartij uit en publiceerde in 1913 een arrangement voor cello en piano.

Even progressief is de cellopartij, die af en toe in het diepe register duikt en grote eisen stelt aan de uitvoerder. Vlugge loopjes en grote intervalsprongen zijn daar niet vreemd aan. Monn hoedde zich echter voor het betekenisloze passagewerk dat de concerto's van tijd- en stadsgenoot Georg Wagenseil (1715-1777) domineerde. Alle cellosoli bond

Monn thematisch aan de orkestrale ritornelli, wat enerzijds de structuur ten goede kwam, anderzijds het melodische contrast belemmerde. Wél contrastrijk (ten opzichte van de eerste en laatste beweging) is het middendeel: een galant Adagio met wiegende Sicilienne-ritmes.

Of Matthias Georg Monn nu werkelijk een wegbereider van het classicisme is geweest, of eerder een vooruitstrevend barokmeester, laten we volkomen terzijde. In elk geval bevestigt zijn celloconcerto dat de baroktraditie geleidelijk aan nieuwe impulsen ontving.

C.P.E. Bach 'Concerto voor violoncello en orkest in a' (Berlijn, 1750)

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) vervulde sinds 1740 een bescheiden functie als kamermusicus aan het hof van Frederik de Grote, die hij tijdens zijn dagelijkse fluitconcerten begeleidde. Zijn salaris was mager, de artistieke vrijheid nihil en op veel bijval kon hij al evenmin rekenen. Frederiks bewondering ging veeleer uit naar de italofole broers Graun en de traversospecialist Quantz. Naar vaderliefs model oversteeg Bach deze penibele omstandigheden en bleef gedurende achtentwintig jaar in Berlijn, totdat hij in 1768 de vrijheid van Hamburg verkoos.

Een gebrek aan contrastwerking kan Bach zelden verweten worden. Heterogeniteit, dramatiek, oppositie en avant-gardisme zijn slechts vier trefwoorden die we met zijn oeuvre kunnen associëren. Zijn celloconcerto in la klein (Wq. 170) liegt er niet om. De componeertrant van de eerste beweging, een stuwend Allegro assai, vormt zowat het tegenovergestelde van Monns stijl, en dit ondanks de minieme tijdsafstand. Terwijl de cellopartij bij Monn voortspint op thema's van de ritornelli, beantwoordt een pathetisch cantabile Bachs stormachtige openingsthema.

Bachs motto luidde "Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel". Wie het celloconcerto in la klein beluistert, wordt geconfronteerd met een fenomenale diepgang qua expressieve intensiteit of 'Empfindsamkeit'. Daarvoor laafde Bach zich aan de rijke bron van de Barok en de erfenis van Johann Sebastian. Tegelijkertijd verwierf hij kennis over de nieuwe modes. Zo wendde hij de ritornellovorm aan, maar werkte deze fantasievoller uit dan Monn. Bijvoorbeeld houden orkest en cellist een burleske dialoog in de slotbeweging (Allegro assai) terwijl in het ontroerende Andante vaak per basnoot gemoduleerd wordt. Vanuit Bachs standpunt was dit geen uiting van grilligheid, maar een radicale voortzetting van de aloude 'Affektenlehre', waarbij de compositie het sonore equivalent vormde van de gevoelswereld.

Op orkestraal vlak is Bachs concerto al even barok als dat van Monn. Houtblazers (hobo's of fluiten) kunnen ad libitum ingezet worden, maar werden niet van afzonderlijke

partijen voorzien. De draagkracht van het orkestspel bevindt zich in handen van de vierstemmige strijkersgroep, die een zenuwachtige polyfone activiteit vertoont. Kan men voor de solopartij bij Monn nog kiezen tussen cello en contrabas, dan laat Bach de keuze tussen fluit, cello en klavecimbel open. Voor elk van de drie instrumenten liet hij een idiomatische versie na, die niet zomaar als 'transcriptie' mag afgedaan worden. Wellicht is het de versie voor violoncello die de grootste authenticiteit bezit.

Laatbarok of preklassiek? Ook Carl Philipp Emanuel Bach bevond zich in de schemerzone, maar dit belette hem niet om originele composities na te laten, zoals dit spannende celloconcerto in la klein.

F.I. Beck 'Sinfonia in g' (Parijs, 1762)

Een derde en laatste centrum van Duitse symfonische activiteit was Mannheim. Tussen de aankomst van Johann Stamitz (1741) en de verhuis van het keurvorstelijke hof naar München (1778) heerste een gunstig klimaat, dat als 'muzikaal Elysium' of 'paradijs van de musici' werd omschreven. De Bohemer Stamitz vormde een orkest dat een eigen componeer- en uitvoeringspraktijk in de wereld riep. Vooral de symfonie profiteerde van deze activiteit.

Uit de Mannheimer Schule ontpopten zich twee generaties originele componisten, waarvan Franz Ignaz Beck (1734-1809) tot de besten mag gerekend worden. Beck studeerde bij zijn vader, Johann Aloys, en Johann Stamitz, vooraleer hij achtereenvolgens in Venetië, Napels, Marseilles en Bordeaux ging werken. Hoewel hij dus het grootste gedeelte van zijn leven in het buitenland doorbracht, bleef hij een Mannheimer in hart en nieren. Op de titelpagina's van de symfonieën opus 1 en 2, die respectievelijk in 1758 en 1762 in Parijs gepubliceerd werden, bemerken we de titel 'kamervirtuoos van de Palatijnse Keurvorst' naast zijn naam.

Hoe instabiel Becks levensloop geweest is, zo rusteloos zijn diens symfonieën. Vaak geldt hij als vertegenwoordiger van de preromantische 'Sturm und Drang'-beweging of als een "romanticus die een generatie te vroeg geboren werd". Dramatisch en hoogst individualistisch is zijn symfonie in sol klein (Opus 3, nr. 3) zeker, al was het maar omwille van de uitzonderlijke tonaliteit. Sol klein vertegenwoordigt de duistere kant van het achttiende-eeuwse palet, denken we maar aan de twee symfonieën die Mozart in deze toonaard componeerde. Becks reputatie als improvisator blijkt duidelijk uit de spontaneïteit van zijn oeuvre. Waar zijn leraar, Stamitz, reeds progressief met de dynamiek omging (contrastwerking tussen forte en piano, gebruik van crescendo en diminuendo), ging Beck nog een stapje verder door fortissimi met pianissimi te laten botsen.

Voorts benutte Beck vele mogelijkheden op melodisch en harmonisch vlak. Door zijn spontane benadering verloor hij echter soms de totaalplanning uit het oog. Zo ontbreekt het vele van zijn symfonieën aan thematische helderheid en balans. Beck poogde nochtans via nuances in de orkestratie en dynamiek subtiele afbakeningen aan te brengen. In een tijdperk waarin een glasheldere en eenvoudige structuur met twee contrasterende thema's als hoogste ideaal gold, werd dit gebrek hem waarschijnlijk zwaar aangerekend. De muziek van Franz Ignaz Beck werd pas in de twintigste eeuw opnieuw onder de loep genomen.

Conclusie

Bezit de orkestmuziek van Monn, Bach, Beck en Mozart tegengestelde kenmerken, dan hebben de vier besproken componisten één ding gemeen. Hun inzet voor de zaak van de instrumentale muziek vormde de voedingsbodem voor de totstandkoming van een hoogstaande muziekcultuur met Duitse wortels en een kosmopolitische instelling. Dit concert is er de klinkende getuigenis van.

© 2003, Bruno Forment, in opdracht van De Singel